



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Expedition ins Ungewisse

Fuhrmann, Wolfgang

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-84522>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Fuhrmann, Wolfgang (2013). Expedition ins Ungewisse. Cinema, (58):93-100.

Dolly; 2011; Kohle auf Papier, 84 × 59 cm / 59 × 84 cm.

Dolly entstand 1996 als weltweit erstes Säugetier durch den Klon eines erwachsenen Tieres. Heute steht das Schaf präpariert im Nationalmuseum in Edinburgh.

Die Zeichnungen beruhen auf im Internet gefundenen Amateurfotografien des ausgestopften Klon-Schafes.

Human-Made (Crystals); 2011; Kohle auf Papier, 59 × 42 cm; die Werkgruppe *Human-Made (Crystals)* besteht aus Kohlezeichnungen von künstlich hergestellten Kristallen.

Basis der Zeichnungen sind Internetfotografien von Hobbykristallzüchtern.

WOLFGANG FUHRMANN EXPEDITION INS UNGEWISSE

Als Peter Jacksons Mockumentary *Forgotten Silver* im Oktober 1995 im neuseeländischen Fernsehen ausgestrahlt wurde, rief seine Reportage über die angebliche Wiederentdeckung eines vergessenen Filmpioniers nicht nur Anerkennung für das gelungene An-der-Nase-Herumführen hervor, sondern ebenso die Missbilligung mancher Zuschauer, die sich absichtlich getäuscht fühlten.¹ Dies verwundert nicht, denn wer ein Geschichtsbuch liest oder sich eine historische Dokumentation anschaut, erwartet eine seriöse Geschichtsvermittlung und keine falsche oder manipulierte Darstellung.

Gerade im Zusammenhang mit frühen Filmdokumenten ist dieser Anspruch nicht so einfach einzulösen. Lässt sich zum Beispiel bei der Ausstrahlung früher Filme im Fernsehen wirklich von einer sorgfältigen Darstellung der Filmgeschichte sprechen? Dokumentationen benutzen in der Regel frühes Filmmaterial zur Illustration eines historischen Ereignisses, ohne über das dabei verwendete Material zu informieren. Frühe Filme über das öffentliche Leben in Paris, London oder Berlin sind zwar zahlreich, aber die Erklärung, warum die Menschen eher zappelnd als gehend öffentliche Plätze überqueren, mag nur für den Filmkenner ein alter Hut sein, für den Laien ist sie es ganz und gar nicht. Es ist daher naheliegend, aber falsch, den Fehler in der technischen Apparatur jener Zeit zu vermuten und nicht etwa in der Unzulänglichkeit moderner Senderverfahren. Ähnlich verhält es sich mit der Annahme, dass frühe Filme durchwegs schwarz-weiß waren, obwohl doch die meisten koloriert wurden.

Das folgende Beispiel über die aus heutiger Sicht sehr problematische Bearbeitung früher deutscher ethnografischer Filme in den 1960er-Jahren zeigt gut, dass unser Geschichtsverständnis nicht nur ein weitestgehend medial vermitteltes ist, sondern zuweilen auch ein kräftig beschnittenes.

In ihrem Buch *Picturing the Primitive* bemerkt Assenka Oksiloff, dass Filme deutscher Ethnologen zu den am besten dokumentierten und erhaltenen ethnografischen Filmen gehören.² Dazu zählen *Völkerkundliche Filmdokumente aus der Südsee aus den Jahren 1908–1910*, *Aus dem Leben der Kate auf Deutsch-Neuguinea – Aufnahmen aus dem Jahre 1909* und *Aus dem Leben der Taulipang in Guayana – Filmdokumente aus dem Jahre 1911*. Man sollte jedoch nicht zu euphorisch über den Erhalt dieser frühen Filme sein, denn sie existieren nur in Form einer sehr gründlichen *wissenschaftlichen Überarbeitung*, die heutzutage aus filmhistorischer und filmhistoriografischer Sicht höchst problematisch ist.

Dazu eine Fallgeschichte: Im Herbst des Jahres 1961 entdeckte der Schweizer René Fuerst, Konservator am Musée d'ethnographie de Genève, während eines Studienaufenthaltes im Museum für Völkerkunde in München Filmdosen mit der Aufschrift *Koch-Grünberg*. Es stellte sich heraus, dass es sich dabei um Filmaufnahmen handelte, die der Völkerkundler Theodor Koch-Grünberg (1872–1924) 1911 auf einer Reise nach Brasilien/Guyana gedreht hatte. Das aufgefundene Filmmaterial wurde dem Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen übergeben, das die Umkopierung auf Sicherheitsmaterial und eine wissenschaftliche Bearbeitung des vorhandenen Materials vornahm. In den *Mitteilungen des Instituts für den wissenschaftlichen Film* schreibt 1963 der Mitarbeiter Werner Rutz über den Inhalt des aufgefundenen Materials:

*Der Film zeigt zunächst eine Aufnahme von Theodor Koch-Grünberg selbst, die vermutlich sein Gefährte, Hermann Schmidt, gemacht hat. Danach folgen Aufnahmen von der Mais- und Maniokverarbeitung der Taulipang-Frauen. Von weiteren hauswirtschaftlichen Tätigkeiten ist das Spinnen von Baumwolle sowie der Beginn der Herstellung einer Hängematte gezeigt. Als zweiter Komplex sind Aufnahmen von Kindern eingefügt, die sich mit Fadenspielen ergötzen. Den Schlussteil bilden Aufnahmen vom Parischerá, einem Schreittanz, der als Festtanz in ähnlicher Form in weiten Teilen Guyanas vorkommt.*³

Mit den Filmen über die Taulipang stellt sich Koch-Grünberg in die Reihe früher ethnografischer Filmemacher. Bereits 1895 hatte der französische Anthropologe Félix-Louis Regnault mit einem Chronofotografen während der Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale in Paris Bewegungsabläufe einer Wolof-Frau studiert, und 1898 unternahm der britische Zoologe und Anthropologe Alfred Cort Haddon mit einer Filmkamera eine Expedition zu den australischen Torres-Strait-Inseln. Auf Haddons Rat dokumentierte Walter Baldwin Spencer seine ethnografische Expedition 1901 auf Film. Für den deutschsprachigen *missing link* steht der österreichische Mediziner und Anthropologe Rudolf Pösch, der (ebenfalls von Haddon inspiriert) Filmaufnah-

men während seiner Neu-Guinea-Expedition 1904–1906 anfertigte. Bei Koch-Grünbergs Filmen handelt es sich wahrscheinlich um die ersten Aufnahmen aus dem Amazonasgebiet.

Den filmhistorischen Wert betont auch Rutz und beschliesst seine Beschreibung des Filmmaterials mit einer fast beiläufigen, aber, so meine ich, sehr wichtigen Bemerkung:

*Mit diesen Aufnahmen dürften die wesentlichen Teile des von Koch-Grünberg belichteten Filmmaterials erfasst sein. [...] Vermutlich bildeten aber die in München aufgefundenen 500 m eine Schnittfassung des gesamten überhaupt brauchbaren Materials. Die Frage des belichteten Films ist jedoch im vorliegenden Falle nicht entscheidend. Entscheidend für die Bedeutung dieser Aufnahmen Koch-Grünbergs ist ihre frühe Entstehung.*⁴

Rutz' wertender Bemerkung in Bezug auf das belichtete Filmmaterial muss widersprochen werden, denn gerade in der wissenschaftlichen Überarbeitung gibt es eine bemerkenswerte Unstimmigkeit. René Fuersts Originalfund umfasste seinerzeit ein etwa 500 m langes 35-mm-Originalnegativ sowie einige mit Titeln und Zwischentiteln versehene Kopien. Bei der damals üblichen Projektionsgeschwindigkeit von 16 bis 18 Bildern pro Sekunde betrug die Länge des aufgefundenen Materials 24 bis 27 Minuten. Die Bearbeitung in Göttingen brachte eine 94 m lange 16-mm-Version mit einer Projektionszeit von 9 Minuten hervor, was auf 35 mm ungefähr einer Länge von 229 m entspricht. Was ist aber mit den vielen Metern geschehen, die immerhin mehr als die Hälfte des aufgefundenen Materials ausmachten? Offensichtlich fielen sie der wissenschaftlichen Überarbeitung zum Opfer. Aufzeichnungen der Bearbeitung aus den Jahren existieren nicht mehr beziehungsweise konnten nicht im Archiv des IWF aufgefunden werden.⁵ Man darf also spekulieren, was auf dem restlichen belichteten Material zu sehen war und was dem filmhistorisch interessierten Zuschauer vorenthalten wurde.

Die Überlieferungsgeschichte von Koch-Grünbergs Filmmaterial steht in mehrfacher Weise für das fehlende oder – besser gesagt – problematische filmhistorische Bewusstsein, wenn es um den Umgang mit dem frühen ethnografischen Film geht. Ein wesentlicher Grund liegt generell im schwierigen Verhältnis zwischen der wissenschaftlichen Disziplin der Ethnografie und einem Medium, dem stets der Ruf des Populären anhaftet. Zudem besteht in den ethnologischen Museen eine bedauernswerte Forschungssituation, nicht zuletzt aufgrund der gewachsenen Trennung von Universität und Museum. Wissenschafts- und Filmgeschichte sind selten Teil der Museumsarbeit.

Daraus leitet sich folgende Frage ab: Wie lassen sich die verschiedenen spannungsreichen Konstellationen trotzdem produktiv vereinbaren? Dem Zeit-

historiker Reinhart Koselleck zufolge geht es in der geschichtlichen Erkenntnis immer um mehr als um das, *was* in den Quellen steht:

*Jede Quelle, genauer jeder Überrest, den wir erst durch unsere Frage in eine Quelle verwandeln, verweist uns auf eine Geschichte, die mehr oder weniger ist, jedenfalls etwas anderes als der Überrest selber. Eine Geschichte ist nie identisch mit der Quelle, die von der Geschichte zeugt. Sonst wäre jede klar fließende Quelle selber schon die Geschichte, um deren Erkenntnis es uns geht.*⁶

Koselleck beschreibt hier ein Problem, mit dem sich die Filmgeschichte, verstanden als akademische Disziplin, immer wieder konfrontiert sieht: das Missverständnis, dass sich Filmgeschichte allein durch das Vorhandensein des Gegenstandes oder einer Chronologie von Filmen definieren lässt. In diesem Sinne lässt sich Kosellecks Aussage auf den Fund von Koch-Grünbergs Filmen übertragen. Die aufgefundenen Filme, die Quelle, wurden damals derart bearbeitet, dass sie zu ihrer Geschichte wurden: Die überarbeitete Fassung wurde zum Beleg für den frühen Einsatz einer Filmkamera in der ethnografischen Beobachtung und Dokumentation.

Welche Bedeutung der Film für die jeweiligen Wissenschaftler, die Disziplin oder die Öffentlichkeit hatte, ist bis heute aber weiterhin ungeklärt. Aus sich heraus beantworten die Filme diese Fragen nicht. Koselleck spricht in diesem Zusammenhang von einer «Theorie möglicher Geschichte». Wovon eine historische Aufarbeitung berichten soll, ist keine Frage des Quellenbestandes, sondern der theoretischen Vorentscheidung.⁷ Die Quellen stellen uns also vor die Aufgabe, Fragen, Hypothesen so zu formulieren, dass Geschichte möglich wird.

Der Nachlass von Theodor Koch-Grünberg, der unter anderem einen einzigartigen Schriftverkehr mit der Produktionsgesellschaft beinhaltet, die seine Filme offiziell vertrieb, könnte dabei behilflich sein, Aufschluss darüber zu geben, welche Aspekte eine Geschichte des ethnografischen Films umfassen müsste. Der folgende kursorische Überblick zeigt, dass ethnografische Filme im Schnittpunkt verschiedener Interessenslagen standen und die wissenschaftliche Perspektive nur *eine* in diesem Spektrum war.

Von der Fotografie zum Film

Theodor Koch-Grünberg begann seine ethnografische Laufbahn als Teilnehmer von Hermann Meyers zweiter Xingu-Expedition nach Brasilien von 1898 bis 1899 und als Assistent am Berliner Völkerkundemuseum. Zwischen 1903 und 1905 bereiste er das Amazonasgebiet erneut und kehrte mit zahlreichen

fotografischen Aufnahmen zurück. Es gibt keine Anzeichen dafür, dass Koch-Grünberg auf seiner zweiten Amazonasexpedition im Jahr 1911 plante, die Fotokamera gegen eine Filmkamera einzutauschen. Vielmehr scheint die Idee im November 1910 entstanden zu sein, als ihm die Express-Films Co. GmbH aus Freiburg im Breisgau anbot, ihren Kameramann Bernhard Gotthart als Begleitung zu entsenden. Die Express-Films war zu diesem Zeitpunkt bereits eine auf dem Markt etablierte Filmgesellschaft, die vornehmlich nichtfiktionale Aufnahmen produzierte und vertrieb.

Eine wissenschaftliche Expedition war in vielfacher Weise profitabel für die Express-Films. Auf dem Weg nach Südamerika sollte Gotthart Filme in Ecuador und auf dem Rückweg in Panama, auf dem Mount Chimborazo in Ecuador, in Kolumbien und auf Kuba drehen. Aufgrund interner Order musste Gotthart aber schon nach zwei Monaten nach Deutschland zurückkehren, und die Express-Films teilte Koch-Grünberg mit, dass man für das Jahr 1911 bereits fünf Filme aus der Expedition veröffentlichen konnte: *Brasilianische Tierwelt*, *Auf dem Amazonasstrom, dem gewaltigsten Strom der Erde*, *Eine Äquatortaufe*, *Brasilianisches Militär* und *Leben & Treiben in Manaos*. Die Filme wurden in der deutschen Filmpresse annonciert und von Raleigh & Roberts, einer der Express-Films assoziierten Filmgesellschaft, international vertrieben. Koch-Grünberg gelang es, zusammen mit einem neuen Assistenten auch ohne die professionelle Hilfe eines Kameramanns noch drei weitere Filme zu drehen: *Der Parischerätanz der Taulipang*, *Leben in einem Indianerdorf* und *Sitten und Gebräuche der Taulipang*. Die Filme fanden sich in der Sektion Ethnografie des Express-Films-Filmkatalogs und waren ebenfalls bei Raleigh & Roberts im Angebot.

Finanzierung, Nobilitierung und Öffentlichkeit

Der kurze Überblick über die verschiedenen Interessenslagen, die unmittelbar in Zusammenhang mit Koch-Grünbergs Film stehen, zeigt das prekäre Verhältnis von Film und Wissenschaft in der Frühzeit der Kinematografie; ohne die Verflechtungen ist eine Geschichte des frühen ethnografischen Films jedoch nicht zu haben beziehungsweise zu schreiben.

In seiner Untersuchung deutscher Expeditionen nach Südamerika betont Michael Kraus die Bedeutung der Eigenfinanzierung und des Sponsorings.⁸ Ethnografen wie Koch-Grünberg mussten oft tief in die eigene Tasche greifen, um ihre Expeditionen zu finanzieren – eine Investition, von der man sich erhoffte, dass sie sich durch den Verkauf von gesammelten ethnografischen Objekten, sogenannten Ethnographica, nach der Expedition refinanzieren würde.

Der Filmverkauf bot sich als eine weitere Einnahmequelle an, und Filmfirmen wie die Express-Films wiesen ausdrücklich darauf hin, dass der Ethnograf am Verkauf der Filme beteiligt sein würde. Zugleich bot der internationale Vertrieb der Filme eine willkommene Eigenwerbung für den Wissenschaftler, der durch seine Arbeit schlagartig ein Millionenpublikum erreichen konnte.

Zudem scheint ein gewisser Druck auf dem Wissenschaftler gelegen zu haben, sich für den Film zu entscheiden. In ihrer Korrespondenz mit Koch-Grünberg verwies die Express-Films auf die zweite Molukken-Expedition von Odo Deodatus Tauern und Karl Deninger und die Arktis-Expedition von Prinz Heinrich von Preussen, auf denen mit Film gearbeitet wurde. Angesichts der modernen Durchführung dieser beiden Expeditionen konnte Koch-Grünberg wohl kaum das Angebot der Express-Films ablehnen, wollte er nicht als Wissenschaftler gelten, der nicht auf der Höhe der technischen Entwicklung war.

Für Völkerkunde-Museen war der Erwerb von ethnografischen Filmen nicht weniger attraktiv. Ethnografen arbeiteten üblicherweise für Museen, die unentwegt daran interessiert sein mussten, ihre Besucherzahlen zu steigern.⁹ Um eine breite Öffentlichkeit anzusprechen, verlagerten Museen ihre Politik von *Lehrsammlungen* auf *Schausammlungen*. In diesem neuen Ansatz konnten die Produktion und die Aufführung von Filmen die Attraktivität eines Museums stärken und in der umkämpften Wettbewerbslandschaft von Vorteil sein.¹⁰

Für die Filmgesellschaften waren ethnografische Filme ebenso von Nutzen. Aufnahmen von anerkannten Wissenschaftlern nobilitierten ein jedes Unternehmen. Wie Martin Taureg bemerkt, übte die sogenannte Kinoreformbewegung einen grossen Einfluss auf den Einsatz des Films als Unterrichtsmittel aus. Reformen betonten die erzieherische Wirkung des Mediums, wenn es sich um Naturaufnahmen, geografische oder eben völkerkundliche Aufnahmen handelte.¹¹ Auch wenn es keinen direkten Austausch zwischen Reformern und Ethnologen/Ethnografen gab, so konnten dennoch Filmgesellschaften die akademische Reputation des Faches für ihre Werbemassnahmen nutzen. Nie da gewesene Aufnahmen aus dem Amazonasgebiet oder anderen Teilen der Welt verbesserten die Marktposition. Um sich auch die zukünftige Arbeit des Ethnografen zunutze machen zu können, beinhaltete der Vertrag zwischen der Express-Films und Koch-Grünberg einen Paragraphen, der ihn auf fünf Jahre nach seiner Rückkehr verpflichtete, mit der Express-Films zu kooperieren.

Lässt sich damit auf den Inhalt des vernichteten Materials schliessen? Handelte es sich vielleicht nur um unscharfe Aufnahmen, unzureichend gefilmte Tänze oder Rituale, wie sie so oft in der Literatur erwähnt werden? Oder waren es vielleicht private und damit unwissenschaftliche Aufnahmen, die nicht zum Bild des seriösen Ethnografen passten? War es eventuell genau diese Unsicherheit und Verquickung von Wissenschaft und populärem Medium, die auf den Filmen sichtbar wurde, aber dem Bild einer seriösen Disziplin nicht entsprach?

Die Editionsgeschichte des aufgefundenen Filmmaterials von Theodor Koch-Grünberg legt die Frage nahe, ob man seither aus den Fehlern gelernt hat. Es scheint jedoch so, dass wiederentdeckte frühe ethnografische Filmdokumente bis heute eher stiefmütterlich behandelt werden. So wurde Ende 1999 im Museum für Völkerkunde zu Leipzig eine kleine Filmrolle entdeckt, welche die ersten Filmaufnahmen des Leipziger Völkerkundlers Karl Weule enthielt, die er 1906 während seiner Expedition in den Süden Deutsch-Ostafrikas, heute Tansania, machte. Die Positiv- und Negativfilme wurden umkopiert, mittlerweile digitalisiert und sind nun als medienpädagogisches Anschauungsmaterial im Rahmen der ständigen Ausstellung im Museum zu sehen. Ein Fortschritt? Leider nein. Will man mehr über den Fund erfahren, so sucht man vergebens. Das Originalmaterial wurde nach der Umkopierung vernichtet, ohne vorher (film)historisch untersucht worden zu sein.¹² Bis heute ist der Sensationsfund weder publik gemacht noch sind die Filme wissenschaftshistorisch bearbeitet worden, obwohl es sich um die frühesten Aufnahmen aus Afrika eines deutschsprachigen Ethnografen handelt. Neuigkeiten, die nicht verbreitet werden, sind eben keine Neuigkeiten. Der Leipziger Museumsbesucher erfährt nichts über Geschichte und Bedeutung der Filme – was man sieht, ist wiederum nur die Vorstellung des Einsatzes in der Ethnografie.

Ähnlich wie in Koch-Grünbergs Fall gäbe es viel filmhistorisch Aufsehererregendes zu berichten, zum Beispiel, dass Karl Weule eine für den Amateur konzipierte Ernemann-Kamera benutzte, die das seltene 17,5-mm-Filmformat mit Mittelperforation erforderte, oder dass er sehr erfolgreich mit seinen Filmen durch Deutschland tourte und die Filme nicht selten synchron mit den dazugehörigen Phonogrammaufnahmen vorführte. Schliesslich, dass er einer der ersten Befürworter der Verwendung des Films auf ethnografischen Expeditionen war und begeistert Filmaufnahmen in seiner Arbeit am Museum einsetzte.

Überarbeitet, verkürzt, weggeschnitten, entsorgt oder als illustrative Endlosschleife in einer Ausstellung? Frühe ethnografische Filme haben bisher nicht wirklich ihren Weg in die Filmgeschichte gefunden, dabei könnten sie auf vielfache Weise über den Beginn des ethnografischen Filmemachens berichten, wie es in den erwähnten verschiedenen Interessenslagen angedeutet wurde. Es kommt allerdings immer darauf an, ob man eine zum Teil unbequeme Geschichte überhaupt hören möchte, wenn man sich doch schon eine viel schönere erzählt hat.

- 1 Vgl. Craig Hight, *Faking it: Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester 2001, S. 148–150.
- 2 Assenka Oksiloff, *Picturing the Primitive: Visual Culture, Ethnography, and Early German Cinema*, New York 2001, S. 4.
- 3 Werner Rutz, «Theodor Koch-Grünberg: Pionier der völkerkundlichen Filmarbeit in Südamerika», in: *Mitteilungen des Instituts für den Wissenschaftlichen Film* 16 (1963), S. 6.
- 4 Ebd.
- 5 Das IWF Wissen und Medien in Göttingen wurde am 31. Dezember 2010 geschlossen; seine Akten sind seither in anderen Archiven des Landes Niedersachsen eingelagert.
- 6 Reinhart Koselleck, «Standortbindung und Zeitlichkeit: Ein Beitrag zur historiographischen Erschliessung der geschichtlichen Welt», in: ders., *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 1979, S. 176–210, hier S. 204.
- 7 Vgl. Koselleck (wie Anm. 6), S. 206.
- 8 Michael Kraus, *Bildungsbürger im Urwald: Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884–1929)*, Marburg 2004, S. 119.
- 9 Vgl. H. Glenn Penny, *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill 2002, S. 131–160.
- 10 Vgl. Wolfgang Fuhrmann, «Early ethnographic film and the museum», in: Richard Abel (Hg.), *Early Cinema and the «National»*, London 2008, S. 285–292.
- 11 Vgl. Martin Taureg, «Wissenschaftlicher Film und Ethnographie: Die Entwicklung von Standards», in: *Zelluloid* 16/17 (1983), S. 26–42.
- 12 Siehe auch Reto Kromers Essay zur digitalen Restaurierung und Konservierung in diesem Band.



Momentaufnahme von Günter A. Buchwald

Metropolis (Fritz Lang, D 1926)

Verwirrend die Szene kurz vor ENDE: Die Arbeiter schreiten zur Kathedrale, hinweisend auf: Freder, Herr über die Oberstadt. Sein Sohn soll als Mittler zwischen *Kapital* und *Arbeit* installiert werden. Béla Balázs entrüstete sich gegen diesen Pakt jenseits eines Tarifvertrages. Ich entrüstete mich, wissend, dass diese Propaganda die Nazis an die Macht spülte, wissend, dass sich Fritz Lang vom Film distanzierte. Unerträglich ist diese Szene, wird sie musikalisch überhöht. 1995 unterlegte Armin Brunner hier einen pompösen Wagner. Darf ich als Stummfilmmusiker eingreifen? Als «Mitstreiter» für das «Erleben» des Filmes nicht. Einen Kommentar abgeben? Als politisch denkender Mensch ja. Ich fühle es: Beide Lösungen sind unbrauchbar. Meine Musik bricht ab. Sie evozierte zuvor zwei Stunden Gefühle und Spannungen, die dem Bild Tiefe, Dynamik, Tempo verliehen. Jetzt schweige ich. Die Pause soll das Publikum anregen, sich über diese Pause Gedanken zu machen. 1995 verliess ich angewidert das Kino. Heute freue ich mich, wenn das Publikum nachdenklich aus der Kinowelt in die Realität zurückkommt.